Ana Rosa Neves Ramos - Eugenia Maria Galeffi
Maria Eugênia Olímpio de Oliveira Silva
Mauro Porru - Sergio Facchetti
Sergio Romanelli - Silvia La Regina
Takiko do Nascimento

RomanSa

Coletânea do Departamento de Letras Românicas

Organização de Silvia La Regina

EDUFBA

Salvador, 2008

Os artigos reunidos neste volume são de exclusiva responsabilidade de seus autores.

Editoração gráfica e projeto editorial: Silvia La Regina

Capa: Lúcia Valeska Sokolowicz

Biblioteca Central Reitor Macedo Costa - UFBA

RomanSa: coletânea do Departamento de Letras Românicas /
Sílvia La Regina (org.) ; [autores] Ana Rosa Neves Ramos et al. - Salvador : EDUFBA, 2008.
164 p. : il.

Apoio do Curso de Extensão em Língua Francesa (CELF).

978-85-232-0523-2

1. Línguas românicas - Coletânea. 2. Língua espanhola – Estudo e ensino (superior). 3. Língua Francesa – Estudo e ensino (superior). 4. Língua Italiana – Estudo e ensino (superior). 5. Literatura italiana. I. La Regina, Silvia. II. Ramos, Ana Rosa Neves.

CDD – 440

EDUFBA - Editora da Universidade Federal da Bahia
Rua Barão de Jeremoabo, s/n Campus de Ondina
CEP: 40170-115 | Salvador - Bahia - Brasil
Tel: 0055 (71) 3283-6160/6164/6777
edufba@ufba.br | www.edufba.ufba.br

Editora afiliada à

Sumário

A PERMANÊNCIA DO *TOPOS*
O TEMA DO DUPLO EM CALVINO E TABUCCHI*

Silvia La Regina

Topolino e il diabolico Dottor Talos[1]

A fragmentação da identidade e a impossibilidade de sua reconstrução, assim como de uma univocidade de leitura e representação da realidade, mesmo sendo temas certamente não novos, conheceram nova fortuna e inusitada intensidade no século XX. A sensibilidade pós-moderna – no momento em que o andaime ideológico marxista falha em sua pretensão de se constituir como chave de leitura absoluta – reforça uma visão multifacetada do ser e de sua percepção da realidade, ou das realidades, e de si: na atualidade, vigora "a mais dolorosa das ansiedades: a que se relaciona com a instabilidade da identidade da própria pessoa e a ausência de pontos de referência duradouros [...] que contribuiriam para tornar a identidade mais estável e segura" (BAUMAN, 1998, p.155).

O tema do duplo é um dos grandes *topoi* da literatura, onde recorre como um *leitmotiv* desde a antiguidade clássica: nas comédias de Plauto (*Anfitruo*, *Menecmi*) como nas *Metamorfoses* de Ovídio, onde, aliás,

aparece pela primeira vez o mito de Narciso, que explora uma das facetas do tema do duplo, a da imagem espelhada de si – que provoca em Narciso um amor irrefreável: “Et placet et video, sed, quod videoque placetque,/ non tamen invenio: tantus tenet error amantem!” (III, 446-47)[2] .

Espelho, sombra, projeção, reflexo, sósia, equívoco: o tema conhece nova e poderosa vitalidade na época barroca, que Genette definiu “nada mais que o seu próprio reflexo na água” (GENETTE, 1972, p.30)[3] , e revigora-se também no pré-romantismo, principalmente, mas não só, nas literaturas germânicas (Hoffmann, Chamisso), para se estabilizar no século XIX graças às obras de autores do porte de Stevenson, Poe e Maupassant.

O primeiro a analisar o tema numa perspectiva psicanalítica foi Otto Rank, discípulo de Freud, com seu estudo *O duplo* (1914); sucessivamente Freud com O estranho (inspirado pelo trabalho de Rank), escolheu o duplo como um dos temas fundamentais da literatura e da psique, com sua recorrência inquietante e oximórica.

A interpretação que Freud deu ao tema, em Das Unheimliche (1919), possivelmente tenha ressentido do clima sombrio que assolava a Europa, e a Áustria derrotada, no primeiro ano após o término da primeira guerra mundial, mas também numa época (talvez pela mesma razão) em que a reflexão do pensador estava centrada na idéia de morte e perda, desembocando em *Jenseits des Lustprinzips* (Além do princípio de prazer, 1920), onde, de forma antitética aos instintos libídicos, é desenvolvida a idéia do “instinto de morte”[4] .

O tema do duplo é associado à idéia de morte, tanto no folclore como na literatura (cf. RANK, 1989, cap.IV); a imagem da sombra, do reflexo no espelho ou na água, do sósia e do gêmeo idêntico na maioria dos casos é mensageira de catástrofe, loucura ou morte: Narciso que afoga, Peter Schlemihl que termina enlouquecendo, Dorian Gray que morre ao destruir seu retrato, William Wilson que mata seu sósia e, ao mesmo tempo, a si mesmo: “Você existia em mim, e, na minha morte, você pode ver nesta imagem que é sua, você assassinou, para sempre, si mesmo” (POE, 2004, p.67). Assim, como em William Wilson, onde a unidade se recompõe, ilusória e momentaneamente, só para dar espaço à morte (RUBEO, 1999, p.184), o desfecho “sfocia quasi inevitabilmente nell’eliminazione di una delle due metà, nell’omicidio-suicidio, come se l’identità sdoppiata non potesse sussistere a lungo” (FUSILLO, 1998,

p.22-23). O tema, como se viu, é sempre em estreita conexão com a visão: é este o sentido que desencadeia o efeito de estranheza, como em O homem da areia de Hoffmann (analisado detalhadamente em FREUD, 1997, pp.155-161), eventualmente associado ao uso de instrumentos, como óculos ou binóculo – de novo, deve aqui ser sublinhada a importância de espelhos, reflexos, alucinações. Espelhos que, aliás, mantêm ao longo dos séculos uma força inquietante e mágica que os torna portadores de simbologias mais do que significativas: entre suas inúmeras recorrências, lembremos somente o espelho da madrasta de Branca de Neve ou a tentativa de Dracula de esconder que ele, como os demais vampiros, não tem reflexo no espelho.

Recentemente, multiplicaram-se os estudos críticos devotados a temas cuja recorrência, como um *basso continuo*, perpassa épocas e atravessa continentes, na evidente demonstração não só de sua vitalidade, como de sua capacidade de atingir autores e espaços variados e por vezes conflitantes. É este o caso do tema do duplo: em Bernardo Carvalho (todos seus romances), José Saramago (*O homem duplicado*), Paul Auster (*A trilogia de New York*), Chico Buarque (*Budapeste*), Agota Kristof (*Trilogia da cidade de K*), Milton Hatoum (*Dois irmãos*), entre outros tantos, aparece (quando não é o tema principal) a inquietante imagem do duplo. Esta se esconde até nos textos aparentemente mais distantes da preocupação com o tema: como num famoso, mas subestimado, romance de ficção científica de Jack Finney, *The Body Snatchers* (1954), no qual os moradores de uma tranqüila cidade do interior dos Estados Unidos são, pouco a pouco, substituídos por misteriosas e assustadoras cópias extraterrestres, iguais em tudo, ou quase: "Depois a idéia me atingiu de repente: este não era o Mannie que eu conhecia! Não era ele, só que falava e agia como..." (FINNEY, 2003, p.100).

Outro texto, de um autor, a meu ver, injustamente subestimado, no qual o tema do duplo aparece de forma nítida e com rara intensidade, é *The killer and the slain* (1942), do britânico Hugh Walpole: a perturbadora narração da mórbida e letal relação de dois personagens aparentemente opostos, mas que acabam confluindo um no outro, sublinha em vários trechos a conotação ambígua e de natureza fortemente homossexual (recorrente, aliás, em grande parte dos textos que abordam o duplo) da relação entre os dois personagens, mas, principalmente, aborda de forma clara a questão do Mal como força real e presente

(Mal que, à época, assumia feições concretas na Europa já em guerra), e é mais um exemplo da permanência e preponderância narrativa do tema do duplo:

> Eu sou o outro lado de você, Jacko, o lado do qual você não consegue se orgulhar. Stevenson escreveu um conto sobre este tipo de coisa. Mas aqui nós não somos o Dr. Jekyll e Mr Hyde. Aquele era só um conto. Esta é uma coisa real, Jacko – uma aliança real. Nós somos como irmãos siameses, e sempre o seremos (WALPOLE, 1969, p.57).

Aqui Jimmie Turnstall – o carnal e corpulento amigo/inimigo do pudico e tímido John Talbot, que desesperado o mata e aos poucos, com crescente horror, percebe estar-se tornando não como o outro e sim o outro, em tudo idêntico, até fisicamente, a Turnstall – encarna propriamente o duplo como personificação da parte reprimida e recalcada do ser humano, numa consciente homenagem à famosa obra de Stevenson, ainda que, como dito acima, a questão central no romance de Walpole seja a do Mal como força abominável e incontrolável. Já na novela de Stevenson, na qual fica claro que o que perturba tanto Utterton, o narrador amigo de Jekyll, quanto o leitor, é que cada um dos dois personagens é também o outro, o contém em si, e "o homem não é realmente uno, mas duplo" (STEVENSON, 2001, p.72), de certa forma, a atração que Jekyll sente por Hyde não é devida, ou não só, ao fascínio do pacato médico pelo Mal, e sim à subversiva saudade por uma forma de liberdade física insubmissa e animal (cf. BRUGNOLO, 2003, p.793) que certamente aparecia à Inglaterra vitoriana (o texto é de 1886) mais perigosa e revolucionária do que qualquer texto de Marx.

Na perspectiva de um trabalho *in progress* sobre o tema, este artigo trata do tema do duplo em dois autores italianos, Italo Calvino (1922-1985) e Antonio Tabucchi (1943), extremamente diferentes entre si por geração, gosto e formação, assim como por suas escolhas estilísticas e temáticas, ainda que aproximados pelo engajamento político[5] .

Dos dois, sem dúvida Italo Calvino é o mais conhecido, assim como *Il visconte dimezzato* (1952), primeiro romance (ou, segundo a denominação de Asor Rosa – 2002, p.303 – "*conte philosophique*") da trilogia sucessivamente denominada de *I nostri antenati*, é um dos seus textos mais famosos. Inaugura a chamada fase "ironistico-

allegorica" do escritor, ou seja aquela que, paralela à fase "para-realistica" (ASOR ROSA, 2001, p.135), caracterizada por obras como *Il sentiero dei nidi di ragno* e *Ultimo viene il corvo*, marca por alguns anos, de forma bipolar ou especular, a produção narrativa de Calvino; bipolarismo que, sempre na leitura de Asor Rosa, é interrompido pela publicação de *La giornata di uno scrutatore* (1963), após a qual Calvino abre una nova fase, como que mais rarefeita e insubstancial, de afastamento do mundo, exemplificada por textos como *Le cosmicomiche* (1965), *Città invisibili* (1972) e *Il castello dei destini incrociati* (1973), nos quais o autor insiste sobre uma "nuova connessione di segni" e "tende a dimostrare che la permutabilità reale-segno può essere illimitata" (ASOR ROSA, 2001, p.147). O real demonstra aqui toda sua lábil falibilidade, e sua completa insuficiência perante a infinita capacidade dos signos de se combinar e assumir novas formas e configurações.

Il visconte dimezzato, porém, pertence a uma fase anterior à combinatória, e abre a conhecida trilogia que inclui *Il barone rampante* (1957 e *Il Cavaliere inesistente* (1959). Como nada em Calvino é por acaso, é de se observar o paralelismo entre os títulos das três obras, assim como a progressiva desvinculação do físico, do terreno e do corporal: se o visconde é partido ao meio, o barão vive toda sua existência suspenso nas árvores, longe da terra e do terreno, próximo da impalpabilidade do ar, leve como um sonho, até na carnalidade do amor: "S'amavano sospesi sul vuoto, puntellandosi o aggrappandosi ai rami, lei gettandosi su di lui quasi volando" (CALVINO, 1996b, p.246). O cavalheiro Agilulfo Emo Bertrandino dei Guildiverni e degli altri di Corbentraz e Sura, Cavaliere di Selimpia Citeriore e Fez, por sua vez, simplesmente não existe, ou melhor existe – age, fala, pensa – mas não tem corpo: "'Dico a voi, ehi, paladino! insisté Carlomagno. 'Com'è che non mostrate la faccia al vostro re?' La voce uscì netta dal barbazzale. 'Perché io non esisto, sire'" (CALVINO, 1996c, p.309). Agilulfo existe e não se dissolve enquanto aprisionado pela armadura, que, portanto, o constitui como pessoa: "'E l'armatura non ve la togliete mai d'indosso?' Tornò a mormorare. 'Non c'è un indosso. Togliere o mettere per me non ha senso'"; quando Agilulfo tira a armadura, achando ter perdido o direito de ser cavalheiro, simplesmente some no ar: "Non gli risponde alcuna voce. L'armatura non sta su, l'elmo rotola in terra [...]. l'armatura è vuota, non vuota come prima, vuota anche di quel qualcosa che era

chiamato il cavaliere Agilulfo e che adesso è dissolto come una goccia nel mare (CALVINO, 1996c, p.403).

Nada em Calvino é por acaso, dizia-se: a linguagem do autor, nítida e precisa, ao mesmo tempo *standard* e estilisticamente rica (cf. LA REGINA, 2000, p.399), em *Il visconte* é precisa e concreta, e "organizzata a coppie molto calibrate [...] 'l'aria opaca e ferma', 'donne ricce e spesse' [...]" (COLETTI, 2001, p.343): difícil acreditar que esta duplicação adjetivante não tenha sua função e sua motivação num romance que trata justamente do duplo.

Na escolha do nome do visconde Medardo di Terralba, protagonista de *Il Visconte dimezzato*, se juntam referências literárias e pessoais de Calvino: Medardo, como o frade de *Os elixires do diabo*, de E.T.A. Hoffmann (romance onde o frade se depara com um duplo seu) e Terralba, como a aldeia onde nascera o pai de Calvino (PERRELLA, 1999, p.49). No texto, encontramos ao mesmo tempo o tema do duplo como cisão do eu e como *unheimlich*: o visconde partido ao meio por uma bala de canhão durante a guerra austro-turca, no final do século XVII, é dividido em duas metades idênticas e especulares, uma totalmente boa e a outra totalmente má, e sua volta à aldeia, quando todos o pensavam morto, assusta a população que o reconhece como o visconde, mas é espantada pelas suas maldades, fruto de uma gélida e metódica geometria.

Calvino relata, porém, que seu interesse não era centrado na questão do bem e do mal, fundamental em *The strange case of Dr. Jekyll and Mr Hyde*: "avevo usato un ben noto contrasto narrativo per dare evidenza a quel che mi interessava, cioè il dimidiamento. Dimidiato, mutilato, incompleto, nemico a se stesso è l'uomo contemporaneo; Marx lo disse alienato, Freud represso; uno stato d'antica armonia è perduto, a una nuova completezza s'aspira" (CALVINO, 1996d, p.515)[6]. Notemos, de qualquer forma, que no romance de Stevenson, diferentemente do de Calvino, Hyde é completamente mau, enquanto Jekyll, como todos nós, é ao mesmo tempo bom e mau.

O desfecho contradiz o final sombrio próprio dos contos fantásticos sobre o duplo: os amigos de Medardo conseguem costurar cirurgicamente as duas metades e reconstruir um visconde só – ainda que, com a ironia que lhe era peculiar, o *happy ending* de Calvino não seja totalmente *happy*, e sim permaneça uma ponta de melancolia, a do

narrador adolescente, talvez pela descoberta de que o absoluto, seja bem ou mal, não pode sobreviver:

> Cosi mio zio Medardo ritornò uomo intero, né cattivo né buono, un miscuglio di cattiveria e bontà, cioè apparentemente non dissimile da quello che era prima di esser dimezzato [...]. Forse ci s'aspettava che, tornato intero il visconte, s'aprisse un'epoca di felicità meravigliosa; ma è chiaro che non basta un visconte completo perché diventi completo tutto il mondo (CALVINO, 1996a, p.83).

E, sempre na Nota de 1960, o próprio Calvino de certa forma contradiz quanto dito antes, a aspiração à inteireza:

> Il mio intento era combattere tutti i dimidiamenti dell'uomo, auspicare l'uomo totale [...] ma chi vive nel racconto è solo Medardo in quanto metà di se stesso. E queste due metà, queste due contrapposte immagini di disumanità, risultavano più umane [...] e ad entrambe facevo declamare un elogio del dimidiamento come vero modo d'essere (1996d, p.417).

É de se notar que, contrariando uma tipologia milenar, a metade boa é a esquerda e a má, a direita (Scarpa sugere a influência do comunismo do autor, 1999, p.258), e que também em muitos casos a parte boa é insuportavelmente chata, e os moradores da vila chegam a preferir *il Gramo* (como chamam a metade má).

Para Calvino, em geral avesso a uma análise psicológica aprofundada de seus personagens, a incursão no tema do duplo representa de certa forma uma exceção no âmbito de sua produção literária, ainda que, por outro lado, o interesse pelo fantástico e pelo fabuloso tenha sempre estado vivíssimo nele (pensemos na coletânea, por ele organizada, de fábulas italianas, no ensaio crítico *Sulla fiaba,* na freqüente reflexão sobre o gênero fantástico[7]). Por outro lado, havia um interesse muito forte do autor pela questão da identidade, assunto que para ele não envolvia a autobiografia, mas era como que um problema geométrico, sendo "un fascio di linee divergenti che trovano nell'individuo il punto di intersezione" (CALVINO, 1995, p.2824). Apesar da tentativa de tratamento científico, numa perspectiva (ironicamente) antropológica da questão, permaneceu aberta a dúvida, no autor que projetou escrever um ensaio chamado "Istruzioni per il sosia" (cf. PERRELLA, 1999, p.75), se a pessoa de quem se fala e que parece ser

"eu" na verdade não seja "il mio gemello omozigote indistinguibile da me" (CALVINO, 1995, p.2827).

No caso de Tabucchi o tema do duplo é realmente uma constante narrativa: diversidade e duplicidade são temas quase que obsessivos na obra do escritor toscano, inspirados "dall'esperienza del ritratto fotografico, dalle filosofie della soggettività e anche da esempi letterari che gli sono assai familiari: la poesia di Pessoa (con i suoi alter ego), la tradizione fantastica, la narrazione dei sogni" (CESERANI, 2001, p.143). Na formação intelectual de Tabucchi dois nomes fundamentais são os de Fernando Pessoa e de Luigi Pirandello, autores que exploraram as sutilezas da psique e sua fragmentação, a impossibilidade da identidade subsistir como unidade e sua cisão em impalpáveis e inúmeras vozes e facetas. Tabucchi traduziu e publicou grande parte da obra de Pessoa em italiano, e Fernando Pessoa é personagem explícito de *Requiem* como de *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*; em "Il signor Pirandello è desiderato al telefono", *pièce* de *I dialoghi mancati*, Pessoa é personagem – mas aqui a ficção é dupla, pois quem é representado é um ator representando Pessoa – num imaginário diálogo telefônico com Pirandello (na realidade os dois escritores nunca chegaram a se conhecer): jogo de imagens, portanto, de citações, de rebuscada *mise en abîme* na qual não só as obras, mas também os autores são arrastados numa vertigem de espelhos partidos.

A tradição do conto fantástico – por sua vez ligada de forma indissolúvel à questão do duplo (pense-se em E.T.A. Hoffmann ou Edgar Allan Poe) – marca fortemente a obra de Tabucchi: Ceserani, crítico especialmente atento à narrativa italiana contemporânea, ainda em 1990 (antes portanto da publicação de obras como *Requiem*) observava que "Tabucchi mi sembra, con Cortazar, uno dei pochi escrittori contemporanei capaci veramente di far rivivere, nella nostra cultura e con i nostri sistemi di comunicazione, le tradizioni del racconto fantastico (soprattutto nella sua versione psicologica)" (CESERANI, 1990, p.89), sem esquecer a capacidade de Tabucchi de misturar o maravilhoso e o cotidiano, o banal com o fabuloso, sempre na moldura de intricados jogos literários feitos, mais do que de intertextualidade, de uma espécie de metamemória narrativa que metaboliza e processa sugestões e lembranças literárias como materiais oníricos, e realmente os devolve sob

formas de novos sonhos, não se sabe mais se sonhados pelos autores, por Tabucchi ou pelos leitores: não é por acaso que uma das obras de Tabucchi leva o título de *Sogni di sogni*[8] .

O outro, o alheio, o alhures: um dos primeiros livros de contos de Tabucchi, fortemente marcado pela presença da cultura portuguesa, por um lado, e por sugestões de Conrad e Melville, pelo outro, *Donna di Porto Pim*, começa com esta frase: "Ho molto affetto per gli onesti libri di viaggio e ne sono sempre stato un assiduo lettore. Essi posseggono la virtù di offrire un *altrove* teorico e plausibile al nostro *dove* imprscindibile e massiccio" (TABUCCHI, 1983, p.9).

Viagens, reais ou metafísicas, concretas ou oníricas, ou reais e oníricas, povoam como presenças obsessivas todos os textos de Tabucchi. *Piccoli equivoci senza importanza* (1985), com seu título musical e sugestivo, talvez tenha sido o primeiro livro publicado por Tabucchi a alcançar um público maior; um dos onze contos que compõem o livro, I treni che vanno a Madras, contém uma referência explícita à novela de Chamisso, *Estória extraordinária de Peter Schlemihl.* Este texto, de 1814, conta a estória de um rapaz, Peter Schlemihl, que vende sua sombra ao diabo em troca da riqueza, e de suas posteriores tribulações: a venda da sombra corresponde evidentemente à venda da alma, e é por causa da ausência da sombra que Peter é aos poucos isolado pelos outros, apesar de sua crescente e mágica riqueza:

> Quando cheguei à porta, porém, tive que ouvir um guarda que dizia: "E aquele senhor, onde deixou a sombra dele?"; e logo depois, umas mulheres: "Meu Jesus! Aquele pobrezinho não tem sombra!" [...] Logo que me encontrei sozinho na carruagem, caí num choro amargurado. Talvez tenha sido então que nasceu em mim a suspeita de que, se na terra o ouro vale mais do que a virtude e o mérito, a sombra possui porém um valor mais alto do que o próprio ouro; e eu, que antes sempre sacrificara a riqueza à minha consciência, agora me via tendo dado minha sombra em troca do miserável dinheiro. O que poderia ainda me acontecer neste mundo? (CHAMISSO, 1995, p.20).

Aqui, portanto, acontece uma cisão, a perda de uma parte de si, que, porém, não se torna autônoma, diferentemente daquilo que acontece, por exemplo, no conto de Hans Christian Andersen A sombra (1847), inspirado na obra de Chamisso, no qual a sombra, separada do corpo do

protagonista, adquire vida própria (RANK, 1989, p.24-25; FUSILLO, 1998, p.18) – assim como as duas metades do *Visconte* calviniano vivem, cada uma, uma existência autônoma, até serem reconstruídas num único indivíduo. Portanto, "è fatale che Peter Schlemihl riconosca se stesso (si 'individui') proprio grazie alla sua *mancanza d'ombra*, al disprezzo e alla persecuzione che ciò gli procura, alla perdita del suo *doppio* alienato" (SCHIAVONI, 1995, p.27)[9].

Voltando a Tabucchi, no conto I treni che vanno a Madras, o protagonista, voz narrante, encontra num trem indiano um turista, como ele, que declara chamar-se justamente Peter Schlemihl. O turista é um sobrevivente dos campos de concentração nazistas, e termina matando o velho oficial que o torturara, a demonstrar que a sombra perdida, em Tabucchi como em Chamisso, é, realmente, a alma[10]: "Ma se avessi indovinato quale era l'ombra che il signor Schlemihl aveva perduto; e se mai gli capitasse di leggere questo racconto, per lo stesso strano caso che ci fece incontrare quella sera in treno, vorrei che gli giungesse il mio saluto. E la mia pena" (TABUCCHI, 1985, p.117). É evidente como aqui Tabucchi, além de, mais uma vez, estabelecer, num jogo todo literário, uma cumplicidade intelectual com o leitor, manifeste também o desejo explícito de reafirmar sua filiação em relação às obras fundadoras do gênero fantástico (sobre este aspecto, cf. LAZZARIN, s/d, p.10). O episódio do encontro no trem indiano já aparecera, com algumas diferenças, num romance de Tabucchi publicado apenas um ano antes, *Notturno indiano* – sendo que neste, o companheiro de viagem do narrador ia a Benares para morrer, e no conto I treni che vanno a Madras, Peter Schlemihl ia a Madras para matar; este romance – que, mais ainda do que *Requiem*, cujo subtítulo é "uma alucinação", parece um longo delírio – já na Nota que antecede o texto apresenta explicitamente seu caráter onírico e fantástico, de "Notturno in cui si cerca un'ombra" (TABUCCHI, 1984, p.9). Difícil resumir o enredo desta curta narração, contada, como freqüentemente em Tabucchi, e seguindo a terminologia de Genette, por um narrador autodiegético, intimamente perpassada pela presença quase que obsessiva de Fernando Pessoa, por um lado, e por sugestões das filosofias orientais (que também interessavam Pessoa) pelo outro. A estória começa com uma viagem à Índia do enigmático narrador, Roux ou Rouxinol, que está à procura de um amigo português, Xavier, e acompanha a viagem dele por várias localidades indianas –

Bombaim, Madras, Goa – onde Xavier teria estado, até o inquietante desfecho. No final, descobrimos aquilo que fora sugerido ao longo do livro, nunca explicitamente, ou seja que o narrador se torna Xavier, e há um outro (Xavier? Roux?) que o segue à distância, uma imagem perfeitamente especular dele, assim que não nos é dado saber qual dos dois está falando, qual dos dois está observando.

> Pensai di dire: 'il traduttore simultaneo' [...] e invece dissi: 'scriveva dei racconti'. 'Ah' [...] di cosa parlavano?' 'Beh', dissi io, 'non saprei bene come spiegare, ecco diciamo che parlavano di cose non riuscite, di errori, uno ad esempio parlava di un uomo che passa la vita a sognare un viaggio, e quando un giorno finalmente gli capita di poterlo fare, quel giorno si accorge di non avere più voglia di farlo' (TABUCCHI, 1984, p.28-29).

Aqui é evidente que Xavier, de quem Roux está falando com um médico de Bombaim, na realidade é um *alter ego* também de Tabucchi – *errori* como *equivoci*: *Piccoli equivoci senza importanza*[11] .

Em outro trecho, Roux encontra um adivinho, que diz: "'Mi dispiace' disse lui, 'mio fratello dice che non è possibile [leggere il *karma* del protagonista], tu sei un altro'" (TABUCCHI, 1984, p.68). Vemos portanto como aos poucos, de forma cada vez mais clara, é introduzido o tema da divisão e perda de identidade, da alteridade, cisão que culmina com o perfeito espelhamento do final do livro: quando Roux intui que Xavier assumiu o nome de Nightingale (tradução para o inglês de rouxinol, portanto) e percebe, ao contar a estória de sua viagem para uma fotografa inglesa – e não podemos subestimar a importância da fotografia neste contexto[12] – que Xavier é ele, com Nightingale que, presença amiga e assim mesmo perturbadora, ou *estranha*, o olha de longe – ou é ele que sta olhando para Nightingale? Enfim, é relativamente simples definir Xavier o duplo de Roux, espelhos um do outro, facetas da mesma identidade partida, fruto da "isotopia apparenza-illusione, che procede verso la dispersione dell'Io, delle immagini della realtà" (TOTI, 1990, p.423). Ao mesmo tempo, vemos a onipotência do escritor, que molda o mundo e a realidade à sua imagem, à imagem espelhada e aliás refletida como que em espelhos infinitos de sua escrita.

Tabucchi é escritor estremamente culto, amante das citações (não por acaso, é docente universitário) e das referências por vezes veladas[13]; em seus livros há vários personagens que recorrem constantemente

(por exemplo Isabel, em *Notturno Indiano*, *Requiem* e alguns contos) e contos e romances continuam um o discurso do outro, como se fossem todas partes de uma obra maior, ainda incompleta. É o caso de I treni che vanno a Madras com *Notturno Indiano* e, especificamente, o conto La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera, da coletânea *I volatili del Beato Angelico*: o conto é a continuação de *Notturno Indiano*, através de uma carta que Xavier Janata Monroy, inspirador de um dos personagens do romance (e que ao mesmo tempo teria dado parte de seu nome ao enigmático Xavier), escreve a Tabucchi; na carta, com a ironia que caracteriza o escritor toscano, o sábio indiano cita como inspiração de *Notturno* Rank e Conrad (*The Secret Sharer*), para, logo em seguida, negar sua relação com o texto – dizer e negar, afirmar algo e logo o seu contrário, remeter a verdades paradoxais e inverídicas como a frase que é título do conto. Através da exposição da filosofia taoista, o personagem (numa *mise en abîme* cada vez mais vertiginosa) desvela um dos sentidos e uma das inspirações do livro:

> Prendiamo uno specchio in mano e guardiamo. Esso ci riflette identici invertendo le parti. [...] Restituendoci la nostra immagine invertita sull'asse avanti-indietro, lo specchio produce un effetto che può anche adombrare un sortilegio: ci guarda da fuori ma è come se ci frugasse dentro, la nostra vista non ci è indifferente, ci intriga e ci turba come quella di nessun altro: i filosofi taoisti lo chiamarono *lo sguardo ritornato* (TABUCCHI, 1988, p.46).

Só que, e por isso insisto na ironia metatextual de Tabucchi, aqui é descrito o *unheimlich* freudiano.

Se fôssemos tentar estabelecer uma ponte entre Calvino e Tabucchi, que inicialmente definimos tão diferentes entre si, um nome deveria ser o de Stevenson: não por acaso, o autor de *The Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* e *The Master of Ballantrae* (este também centrado na figura de duas pessoas, aqui dois irmãos, de caráter especular e antagônico), um escritor em cujas obras há um “recurrent dualism” (POOLE, 1996, p.xviii) e que, ainda que por vezes lembrado mais por seus textos de aventura, é um dos nomes principais do século XIX. Stevenson é citado expressamente por Calvino no posfácio de *I nostri antenati*, com os dois romances lembrados acima, e homenageado através do personagem do dottor Trelawney, que tem o mesmo nome de um personagem de *The Treasure Island*. Por outro lado Tabucchi declara

numa entrevista: “Forse per molti può apparire come una novità, ma Pessoa non è lo scrittore che ho amato di più. Se dovessi sceglierne uno solo direi senz’altro Stevenson” (PETRI, 1994, p.75).

Num jogo de relações e reflexos, de influências e sugestões, entre espelhos e sombras, metades e sósias, podemos ver, portanto, como, através da mútua atração pela obra de Stevenson, que para eles representa como que um catalisador, dois dos maiores escritores italianos do século XX tenham moldado visões da realidade, e suas ilusões, diferentes mas igualmente multifacetadas.

Notas

*Este trabalho , com outro título e algumas leves alterações, foi apresentado no XI Congresso sa Associação Brasileira de Professores de Italiano - ABPI, em Foz do Iguaçu, em junho de 2005.

[1] *Topolino* 1433, 15 maggio 1983.

[2] “E gosto dele e o vejo, mas o que eu vejo e gosto, não consigo encontrar: tanto o amor me confunde!”; quando não indicado diversamente, as traduções são minhas. Em *Der Doppelgänger*, Otto Rank lembra como, na Antiguidade, tanto na Índia como na Grécia, uma superstição proibisse de olhar para o próprio reflexo na água, pois isto poderia trazer a morte (1989, p.82). Sobre o mito de Narciso, v. Rank p.83-84 e, para seus desdobramentos literários, Brunel, 1995, p.505-510.

[3] Sobre o duplo na época barroca, vide LA REGINA, 2002, p.219-220.

[4] “E de fato agora nos parece que o princípio do prazer esteja ao serviço das pulsões de morte” (FREUD, 1988, p.97; cf. STARA, 2001, p.83).

[5] Engajamento que em Tabucchi existe desde seu primeiro romance, *Piazza d’Italia* (1975), mas fica mais marcado com *Sostiene Pereira* (1994) e algumas das obras sucessivas. Cf. LA REGINA, 1999 e FERRARO, s/d. No que diz respeito a Calvino, a atividade e a reflexão política marcaram toda sua vida, desde a participação como *partigiano* na II Guerra Mundial.

[6] Parece restritiva a interpretação de Bonura, pela qual “il Visconte dimezzato rappresenta l’uomo alienato dei nostri giorni, diviso a meta da una cannonata neocapitalistica” (BONURA, 1972, p.71).

[7] Interessante o curto ensaio Il fantastico, no qual Calvino escreve: “Lascio ai critici il compito di situare i miei romenzi e racconti all’interno (o all’esterno) d’una classificazione del fantastico. Al centro della narrazione per me non è la

spiegazione d'um fatto straordinario, bensí l'ordine che questo fatto straordinario sviluppa in sé e attorno a sé, il disegno, la simmetria, la rete d'immagini che si depositano intorno ad esso come nella formazione d'un cristallo" (1980, p.216).

[8] Sobre o sonho na obra de Tabucchi, cf. LAZZARIN, s/d, p.7-9.

[9] À perda da sobra é ligada uma série de lendas e superstições, vivas no folclore do mundo inteiro. Cf. RANK, 1989, p.69-84.

[10] Veja a este respeito, por exemplo: "L'ombra, spiegavano i dotti ebrei dei tempi antichi, è quell'anima che riflette il corpo" (JESI, 1982, p.73).

[11] Numa entrevista de 1994, Tabucchi à pergunta "Se uno dei suoi personaggi dovesse diventare l'eteronimo di Antonio Tabucchi, quale sceglierebbe?" respondia: "Forse sceglierei Xavier di *Notturno Indiano*, il personaggio cercato. Che venisse lui a cercarmi e a parlare al mio posto [...] (PETRI, 1994, p.75).

[12] O duplo, como dito acima, é evidentemente fruto da visão, seja alucinação ou verdadeira duplicação, e à visão, e a seus instrumentos, é estreitamente ligado: Rank, citando Frazer, relata o medo, presente em praticamente todos os povos, da fotografia ou do retrato, que por um lado roubariam a alma da pessoa, pelo outro trariam a morte. Uma das imagens que a turista inglesa mostra para Roux é a de um homem fotografado no exato instante da morte (TABUCCHI, 1994, p.107).

[13] Veja por exemplo no conto Una giornata a Olimpia, de *Il gioco del rovescio*, onde Tabucchi, sob a ambientação da Grécia clássica, se refere a três desafetos acadêmicos romanos: "Ho riconosciuto i miei nemici: il grammatico Aurelios, il vecchio gobbo invidioso; Thavanos la spia, che prima stava coi persiani e ora sta con gli ateniesi ma che forse serve entrambi; Hanna, la magra donna maligna che giace coi vecchi e tesse losche trame nei ginnasi di Atene" (1991, p.161).

Referências bibliográficas

ASOR ROSA, Alberto. *Stile Calvino*. Torino: Einaudi, 2001.

ASOR ROSA. La storia del "romanzo italiano". In Moretti. III, 2002: Storia e geografia, p.255-306.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BONURA, Giuseppe. *Invito alla lettura di Calvino*. Milano: Mursia, 1972.

BRUGNOLO, Stefano. Hyde. In Moretti. IV, 2003: Temi, luoghi, eroi. p. 787-795.

BRUNEL, Pierre (a cura di). *Dizionario dei miti letterari*. Milano: Bompiani, 1995.

CALVINO, Italo. Il fantastico. *Una pietra sopra*. Discorsi di letteratura e società. Torino: Einaudi, 1980. p.215-216.

CALVINO. *Saggi*. A cura di Mario Barenghi. 2 voll. Milano: Mondadori, 1995.

CALVINO. Il visconte dimezzato. *I nostri antenati*. Milano: Mondadori, 1996a.

CALVINO. Il barone rampante. *I nostri antenati*. 1996b.

CALVINO. Il cavaliere inesistente. *I nostri antenati*. 1996c.

CALVINO. Nota 1960. *I nostri antenati*. p.413-422.1996d.

CESERANI, Remo. *Il romanzo sui pattini*. Ancona: Transeuropa, 1990.

CESERANI. *Il filo dell'orizzonte*: è Luino o Duino il posto dove andare? In *Dedica a Antonio Tabucchi*. Pordenone: Associazione Provinciale per la prosa, 2001. p.141-156.

CHAMISSO, Adalbert von. *Storia straordinaria di Peter Schlemihl*. Intr. e note di Giulio Schiavoni. Trad. di Giuliana Pozzo. IV ed. Milano: Rizzoli, 1995.

COLETTI, Vittorio. La standardizzazione del linguaggio: il caso italiano. In Moretti. I, 2001: La cultura del romanzo. p.307-347.

FERRARO, Bruno. L'allegoria del potere in alcune opere di Antonio Tabucchi. *Studi d'italianistica nell'Africa Australe* vol.9, n.1. disponível em http://www.unisa.ac.za

FINNEY, Jack. *L'invasione degli ultracorpi* (*The Body Snatchers*). Traduzione di Stanis La Bruna. Milano: Mondadori, 2003.

FREUD, Sigmund. *Al di là del principio di piacere* (*Jenseits des Lustprinzips*). Traduzione di Aldo Durante. Roma: Newton Compton, 1988.

FREUD. Il perturbante (Das Unheimliche). *Psicanalisi dell'arte e della letteratura*. Traduzione di Celso Balducci. Roma: Newton Compton, 1997. p.149-178.

FUSILLO, Massimo. *L'altro e lo stesso*. Firenze: La Nuova Italia, 1998.

GENETTE, Gérard. Complexo de Narciso. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p.24-30.

JESI, Furio. Vera storia dell'uomo senza ombra. In Sinisi, S. (a cura di). *Le figure dell'ombra*. Roma: Officina, 1982. p.73-78.

LA REGINA, Silvia. Ativista da palavra. *A Tarde Cultural* 26.06.1999, pp.1-4.

LA REGINA. Os dialetos e a língua. *Estudos Lingüísticos e Literários* 25-26, Janeiro-dezembro de 2000, pp. 393-405.

LA REGINA. *Dois irmãos*: o duplo e a tradição literária. *Veritati* II, 2, 2002. p.217-229.

LAZZARIN, Stefano. Materiali su Tabucchi e il fantastico. 15 p. in http://www.univ_paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes/PDF/Lazzarin.pdf

MORETTI, Franco (a cura di). *Il romanzo*. 5 voll. Torino: Einaudi, 2001-2004.

OVIDIO. *Metamorfosi*. Torino: Einaudi, 1994.

PERRELLA, Silvio. *Calvino*. Bari: Laterza, 1999.

PETRI, Romana. Uno scrittore pieno di gente. *Leggere* 9, luglio 1994. p.68-75.

POE, Edgar Allan. William Wilson. In *Racconti*. Roma: La Repubblica, 2004. p.35-67.

POOLE, Adrian. Introduction. In STEVENSON, Robert Louis. *The Master of Ballantrae*. A Winter's Tale. London: Penguin, 1996. p.vi-xxxi.

RANK, Otto. *Il doppio*. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore. Milano: SugarCo, 1989.

RUBEO, Ugo. "The Philosophy of Decomposition": per un'analisi dello specchio in E.A.Poe. In Agostino Lombardo (a cura di). *Giochi di specchi*. Roma: Bulzoni, 1999. p.177-195.

SCARPA, Domenico. *Italo Calvino*. Milano: Bruno Mondadori, 1999.

SCHIAVONI, Giulio. Introduzione. In CHAMISSO, 1995. p.19-33.

STARA, Arrigo. *Letteratura e psicanalisi*. Roma-Bari: Laterza, 2001.

STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*. Trad. de Pietro Nassetti. São Paulo: Martim Claret, 2001.

TABUCCHI, Antonio. *Donna di Porto Pym*. Palermo: Sellerio, 1983.

TABUCCHI. *Notturno indiano*. Palermo: Sellerio, 1984.

TABUCCHI. *Piccoli equivoci senza importanza*. Milano: Feltrinelli, 1985.

TABUCCHI. *I volatili del Beato Angelico*. Palermo: Sellerio, 1988.

TABUCCHI. *Il gioco del rovescio*. Milano: Feltrinelli, 1991.

TOTI, Anna Maria. L'io disperso: percorsi possibili nell'analisi di *Notturno Indiano* di Antonio Tabucchi. In AA.VV. *Studi in memoria di Ernesto Giammarco*. Pisa: Giardini, 1990. p.413-423.

WALPOLE, Hugh. *L'uccisore e l'ucciso*. Traduzione di Letizia Ciotti Miller. Milano: Bompiani, 1969.